

دراسات نفسية.. في تذوق الشعر..

يقام : الدكتور مصطفى سويق

عاشقاً ، وتعقد نمط تشايكها ، وتعشق جدورها
في تراث الإنسانية الفني ، هذه الخبرة واحدة من
الخبرات الأساسية التي يمارسها الإنسان أثناء
سعيه للأمتعة ، فهو لا يعرف شيئاً بلذكر عن
العمل الذي يتدخل في تشكيلها ، والطرق المختلفة
التي تتدخل بها هذه العوامل . ومع ذلك فهو
يعتز بها ، ويحاول الاستزادة منها ، ولا يقتصر على
ممارستها كرافعة محابدة في حياته ، فإذا اتبعت
له القدرة والفرصة للحديث عنها على سبيل الوصف
أو التحليل أو المضاهاة بمثيلاتها عند الغير كان هذا
الحديث مثاراً للكثير من الجدل والخلاف . والغالب
أن يكون مصدر هذا الخلاف هو افتراض كل من
الأطراف المشتركة في الجدل أن خبرته الخاصة هي
« الخبرة النموذجية أو الطبيعية » ، ومع ذلك
فلا أحد يصرح بهذا الافتراض على هذا النحو
« السافر » ، وإن ما عداها انحراف أو شذوذاً أو
خطأ .

والمثل الحاضر محاولة جزئية ، لتقديم عدد
من النتائج التي استطاعت أن تنتهي إليها مجموعة
من الدراسات السيكلوجية الحديثة تناول بعضها
خبرة التذوق الفني بالدراسة الموضوعية (١)
(وجدير بالذكر أن هذه الدراسات لا تزال قليلة

(١) وتناول البعض الآخر جواباً عن غيرنا لكونه
بقي شواهد على خبرة التذوق .

من الأمور التي تحفظ على المرء قدراً من الصحة
النفسية لا بأس به ، وتضمن مصيداً من الحماس
للحياة والتقدم لا سبيل إلى الانفصال من شئنه ،
وتيسر له من الفهم ما يجعل لكل محبة من غلده
معنى وهدفاً ، أن يتوقف المرء من حين لآخر على
السعي للأمتعة ، وأن يتفرغ قليلاً للتأمل في حقيقة
أعماله وأقواله والطرق التي ينظر بها إلى الأشياء
والأحداث ، محاولاً أن يتبين ما وراءها جميعاً من
أسباب أو دوافع أدت إليها ، وما أحاط بها من
ظروف لا سبيل إلى الخروج على مقتضياتها .

فإذا اتبع للمرء إلى جوار ذلك أن يطلع على
حقيقة الأسباب والدوافع والظروف التي أحاطت
ببعض أعمال الغير وأقوالهم والطرق التي ينظرون
بها إلى الأشياء والأحداث ، فذلك أحرى أن يفتح
عينيهِ على أوجه الشبه بينه وبين الآخرين ، ويقربه
بعض الشيء من العام الموضوعي . إنغوس البشر ،
مما يزيد ثقته بنفسه وثقته بالآخرين ، ويعينه على
اطلاق العنان لقدراته على الخلق والبناء .

يدافع من هذا النوع من التفكير رأيت أن اكتب
هذا المقال لقراء « المجلة » فخبرة التذوق الفني
أي كانت الأعمال الفنية موضوع هذا التذوق ،
وأي كان مستوى هذه الخبرة من حيث تصدد

العناصر والمقومات المختلفة الداخلة في بناء القصيدة . وهذه الرحلة هي التي سنفصل القول فيها في الجزء التالي من هذا المقال ، ومن ثم فلا نرى ما يدعو إلى مزيد من التفصيل في هذا الموضوع .

الرحلة الثانية :

وتبدأ عندما تنتهي من المرحلة السابقة ، ونحن نمارسها (أي نمارس جزءا منها على الأقل) ممارسة شعورية ، لفترة وجيزة غالبا (ولكن القليلين منا يحاولون أن يشبثوا بها لفترة طويلة نسبية) . وهي تبدو في نفوسنا كما يبدو لأسعافارين صوت انطلق وانقضى ، أو كما تبدو صورة ذهنية باهتة لموقف عشناه منذ قليل . وفي هذه المرحلة تتجمع نخبة من الآثار التي تلقيناها في المرحلة السابقة ، وتحاول أن تنظم فيما بينها في بناء درجة معينة من التماسك . هذا البناء سميّه عادة بالآثار اللاحقة للقصيدة . وهو لا يلبث أن يختفي بعيدا عن مستوى تنبهنا وشعورنا ، لكنسه لا يختفي من مستويات أخرى من نفوسنا تحت مستوى الشعور هذا (١) .

الرحلة الثالثة :

وتبدأ قبل بداية المرحلة الأولى . ويقصد بها الفترة التي تتخللها مشاعر القلق الغامض ، والرغبة (التي تنضج قليلا قليلا) في تلاوة بعض الشعر . هذه المرحلة نسميها أجمالا مرحلة التهيؤ ، وأهم مقوماتها جانبان : جانب سلبي يتلخص في الامتناع قليلا عن الدخول في خبرات جديدة تضمن الاحتكاك بالعالم الخارجي ، وإتاحة الفرصة لتبدد بعض الآثار المترتبة على الخبرات السابقة (٢) . هذا هو الجانب السلبي . أما الجانب الإيجابي فهو عبارة عن حالة وجدانية هادئة تشبه الشعور بنغم أفنية قديمة كنا نعرفها لكننا لا نذكر الآن من معالمها سوى بعض

جدا في مصر وفي الخارج) ، وهدفنا أن نسهم بذلك في لقاء الضوء على بعض جوانب هذه الخبرة ، وعلى عدد من العوامل التي تؤثر فيها ، وأن نرسي بعض المفاهيم التي تصلح لتوضيح ادراكنا لهذه الجوانب ، ورفع الشعور بها في نفوسنا بحيث تصبح في مستوى يسمح بتركيز الانتباه عليها ، وتبادل التفاهم حولها في جو من الموضوعية الهادئة بدلا من النقاش العاصف .

أما عن الخطة التي سنتبعها في تقديم هذه المادة فسنقدم أولا فكرة أجمالية عن الجوانب أو المراحل الرئيسية التي تتعوى عليها خبرة التلوق ، ثم نعمق الحديث عن مرحلة واحدة من بينها ، لأن المجال لا يتسع لأكثّر من ذلك . أما الأساس في انتخاب هذه المرحلة فهي أنها ذات قيمة مركزية بالنسبة للخبرة أجمالا . وفي كل ذلك سوف نقصر حديثنا على تلوق الشعر (إلى حد كبير) منعنا للتشتت وطلبنا للتركيز .

إذا نظرنا في خبرة التلوق الفني كما نمارسها في الواقع ، لا كما نصورها من خلال الآراء الشائعة ، واستعرضنا على سبيل الاستقراء عددا من المرات التي مارستها فيها تدور بعض قصائد الشعر ، تبين لنا أن هذه الخبرة ليستعونها من الكشف أو الرؤيا أو العيان المفاجيء ، الذي يحدث في لحظة تكاد تخرج عن سياق الزمن ، ولكنها عملية تمر بعدد من المراحل المتميزة ، وتقترب شيئا فشيئا من هذا الكشف أو العيان ، وتستغرق في نموها هذا زمنا بطول أحيانا ويقصر أحيانا .

فإذا دققنا النظر في هذه العملية تبين لنا أنها تستعوى على ثلاث مراحل رئيسية لا تحتاج إلى كثير من العناء للتمييز بينها (١) ، وفيما يلي نذكر هذه المراحل بترتيب وضوحها لا بترتيب وقوعها :

الرحلة الأولى :

وتبدأ عند بدء تلاوتنا للقصيدة ، وتنتهي عند الانتهاء من هذه التلاوة . وفيها تتلقى الآثار المباشرة للتشبهات الحسية والتصويرية المختلفة التي تبثها

(١) وقد تحدثت وتحدثت F.A.H de Nahrashour بكدي في « مبادئ اللغة الأدبية » عن هذا الموضوع تحت اسم التعبير المستقر الذي يحدث في نفس التلوق بعد فراهه من تلوق العمل الفني . من الكتاب : طبعة سنة ١٩٤٤ .
(٢) من النتائج المثبتة للتدريبات التجريبية الحديثة ما بين من أن بعض الآثار التي تلقاها أثناء ممارستنا لخبرة معينة تكون معها تعوين ممارستنا لخبرة أخرى فرصة قريبة . بل وتعود استمرار الخبرة الأصلية لمدة طويلة . ويقال لهذه الآثار « الكف الرجعي » .

(١) ينظر الرجوع إلى مقال سابق نشره المؤلف بعنوان « الأسس النفسية لتلوق الفني » في مجلة « الأدباء » عدد يناير سنة ١٩٦٦ .

الإيقاع بالماضي ، عندئذ تشتد بنا الحاجة الى توضيح هذه المعالم ، فننتقد لانتخاب قصيدة على أمل أن تناسب هذا الإيقاع ، ونبدأ بتدقيقها . وبمقدار تناسها مع إيقاع التنبؤ يكون حسن استقبالنا لها ، وبمقدار تنافرها مع هذا الإيقاع تكون مشاعر خيبة الأمل التي تنتابنا نحوها .

تلك هي المراحل الثلاث لخبرة التدوق في الشعر ، أوردناها مرتبة حسب درجة وضوحها لشعور المتدوق وقدرته على أن يجري عليها قدرا من الملاحظة الباطنية أو الاستبطان . ولا بد أن القارئ يدرك الآن بينه وبين نفسه أن مرحلة التنبؤ ومرحلة الآثار اللاحقة تتعرض كل منهما للواد ما يشبه ذلك غالبا ، فهي لا تلت أن تظهر حتى يعبرها غالبية المتدوقين الى ما وراءها . والأولية القليلة فقط ممن تلقوا كثيرا من المرات وحصلوا من هذا المرات على ما يشبه الحكمة العملية في حسن توجيه أنفسهم الى التحكم في قياد التدوق ، هؤلاء فقط هم الذين يعرفون كيف يعطون للتنبؤ حقه كالعملاء الماهر يعرف كيف يتخذ الأبهة عند خط البداية) وكيف يعايشون الآثار اللاحقة . يعالجونها في رفق ، ويخضعون لمتقاضياتها في رضا وترحيب .

على أن هناك مرحلة رابعة ، لم نتحدث عنها حتى الآن لأنها أخفى من المراحل السابقة ، ألا يكاد يتنبه اليها المتدوق وهو مقبل على التجربة الأولى . والخبرة ولا بعدها . هذه المرحلة أو هذا السيج المشترك في بناء الخبرة هو الإطار الذهني للمتدوق . والإطار هنا اصطلاح محدد في الدراسات النفسية الحديثة) وليس مجرد اللفظ بمعناه الوارد في قواميس اللغة) . ويقصد به الإشارة الى الأساس النفسي الذي تنتظم من خلاله مدركاتنا ومشاعرنا . ويمكن القارئ أن يتصوره على نحو ما تتصور مجال القوى الغنطيسية في الطبيعة غير الحسية ، فكما أن هذا المجال لا يدع ذرة من برادة الحديد تعرض له دون أن يتبناها في اتجاه معين تحددته خطوط القوى ، كذلك الإطار الذهني له مثل هذا السلطان على مدركاتنا وأفكارنا ، لا يدع تنبئها حسييا ولا بادرة ذهنية دون أن يعطيها معنى معينيا داخل بنائه . والجدير بالذكر أن الإطار يتشكل من خلال نوع الخبرات التي يمر بها الشخص ، وسياقها .

وهنا نقف لنبين مقدار أهميته في تشكيل عملية التدوق (١) فهو الأساس العميق في اكتساب مدركاتنا جميعا (بما في ذلك الأعمال الفنية) منهاها ووتعيا في نغوسنا . وهو يمارس فعله من مستويات نفسية بعيدة عن شعورنا وتبئنا ، وهو يتشكل من خلال خبراتنا الشخصية .

وربما كان من الخير لنا والمستقبل الخلافات الثقافية فيما بيننا . أن نرتب في هذا الموضوع قليلا نرى أي قدر من النسبية يتدخل في أحكامنا ، وفي تفسيراتنا .

الى هنا وبكفي هذا الحديث في الإطار ، وبكفيها بالتالي هذا العرض المجلد للنسجة أو المراحل الرئيسية التي تتضمنها خبرة التدوق . ومن الجلي إذن أن هذه الخبرة عملية معقدة ، تمتد في الزمن فترة طويلة نسبيا ، وتمر بعدد من المراحل المتميزة .

والمهم الآن أن نعلم الحديث عن المرحلة الأولى ، مرحلة مباشرة التدوق أو الاحتكاك بالقصيدة .

يمكننا أن نبدأ بان تلخص للقارئ الفكرة الأولى التي تقدمها في هذا المقال . ونحن نقدمها على سبيل الفرض العلمي الذي نزيد بصورة مباشرة عدة مشاهدات نستطيع أن نجربها على أنفسنا أثناء مباشرةنا لطرق إحدى القصائد ، ونؤيده ونفرض بصورة غير مباشرة كثير من النتائج التي سنفرز عنها المبادئ التجريبية الحديثة في سيكولوجية الإدراك بوجه خاص .

تتلخص هذه الفكرة في أن الخطوط العريضة العملية التي نمارسها إذ نتدوق القصيدة شبيهة بالخطوط العريضة للعملية التي نمارسها إذ ندرك شخصية إنسان يواجهنا (أما تفاصيل العمليتين فمتباينة) . وربما كان من أهم المغريات بهذا التشبيه أننا في الحالتين نقف قليلا عند الجسم

(١) والواقع أن هذا تسجيل تجربتي لابني البالغ إذا أردنا أن تكون فكرة شاملة من جوانب هذه الخبرة . أحدها هو مجموع الاستعدادات العقلية لدينا لإصدار أحكام جمالية . وهي هذه الاستعدادات التي تتشابه بين أبناء البشر جميعا ولزاد على توافر حد أدنى من التشابه بين أحوالنا الجمالية جميعا . وهذا ما درسه بيركوف في كتابه « القياس الجمالي » (١٩٣٣) . والتسجيل الثاني هو مجموع الاستعدادات الشاملة لدى أبناء الحضارة الواحدة وهي استعدادات أو نزوات تفرسها وتغذيها الحضارة في أمثالها فتوجد بينهم قدرا جديدا من التشابه في الأحكام الجمالية . يميز بينهم أجمالا وبين غيرهم من أبنائها الحضارات الأخرى . وهذا السج موضوع دراسة العلماء الاجتماع ودراسي الحضارات .

الى الحل . هذه الحالة الذهنية التي كانت متمكنة منا قبل اقامة العمود (او القيام « بالعمل » كما كانوا يعلمون) هي حالة التوجه الذهني التي نشير اليها . ونحن نمجيب كيف تمكنت منا على هذا النحو ، ولكن هذا هو واقع الحياة النفسية والحياة العقلية اردنا ذلك ام لم ترد . ولا يشترط في التوجه ان يكون مضادا للطريق المؤدى الى الحل الموضوعي السليم . غير اننا لا نشعر بوطائه على عمليات التفكير والادراك لدينا الا اذا جاء على هذا النحو . المهم ان هذا التوجه الذهني بنشأ لدينا في بداية عملية الادراك (او التفكير) ، معتمدا على عدد قليل جدا من العناصر التي نتلقاها . وائ موضوع معقد يفصح عن ابعاده ومقوماته في (١) لحظات زمنية متوالية (كالشخصية او القصيدة) انما يخضع لتقل هذا التوجه وما يترتب عليه . ومن اهم التغيرات التي يدخلها على تفوسنا انه يحدد مجال الرؤية لدينا بصورة معينة ، ويصبغ هذا المجال بلون بعينه ، ويقيم فيما ما يشبه التوقع او الانتظار لوقائع من طوائف معين ولو اننا لا نستطيع ان نحدد ملامحها بدقة .

هذا من التوجه الذهني كما توضحه تجارب ادراك الشخصية . ولا شك ان الفرد بدأ يفعل الى كيفية الازدادة من مفهوم التوجه هذا في دراستنا خيرة التدقيق . فكل من انما يقرأ نثار قصيدة « اوراق الخريف » الشاعر ميخائيل نعيمة التي مطلعها :
تتأري ، تتأري يا بهجة النظر
يا مرقص الشمس وبأرجوحة القمر
يا أرغن الليل وبأقيشة السحر
يا رمز فكر حائر وروسم روح نائر
ان التوجه الذي نتحدث عنه بنشأ لدينا منذ البداية ، حال تلاؤنا للكلمتين الأوليين غالباً ، قد يتأخر من ذلك قليلا عند بعض الأفراد ، وقد يكرر قليلا عند البعض الآخر من يفتنون الى قراءة الكلمة الاولى على وزن « متفعلن » ، ومع ذلك فظهور التوجه بوجه عام لا يقتضي المعرفة المفصلة بأوزان الشعر . هذا التوجه قوامه احساس غامض بإيقاع معين ، ويقيم صوتية معينة ، وربما بعض الصور الخيالية الغائمة . ويصحب ذلك شعور بالتحرك نحو مزيد من العناصر التي تدعم كلا من جوانب هذا التوجه . ومن هنا يمكننا ان نحدد اهميته

(١) وكامل الموسيقى والمرحبة .

الرئي ثم نعبه الى ما وراءه ، الى الأبعاد المتعدية للشخصية في حالة (كالسرونة ، والدكاه ، وضبط النفس .. الخ) ، وإلى الأبعاد الأساسية للخبرة الشعرية في الحالة الأخرى . ونحن في الحالتين لا نعب المظهر الخارجى عيورا تاما يؤدي الى نسيانه او تناسيه ، بل نعبه ونظفل مشدودين اليه في الوقت نفسه . ففي حالة الشخصية نعب مظاهر السلوك متوسمين وراءها قدرا معينا من المرونة او الدكاه .. الخ لدى هذا الشخص لكننا نظل نذكر بعض هذا المظاهر (على الأقل) باعتبارها النسوة الصلبة او التجسد لهذه السمات . وكذلك في حالة خيرة التدقيق نعب الفاظ القصيدة وتركيباتها اللغوية لنحيا في حالة شعورية معينة ، لكننا نظل مشدودين بدرجات واشكال مختلفة من التذكر (والآثار اللاحقة) الى بعض تلك اللفاظ والأينية اللغوية باعتبارها تجسيدا للأبعاد الرئيسية في تلك الحال الشعورية .

منذ سنة ١٩٤٦ بدأ أحد العلماء الأميركيين المعاصرين ويدعى آشي سلسلة من التجارب المتتالية على الكيفية التي يتم بها ادراكنا لشخصية الغير . وكان من اهم النتائج التي انتهى اليها (ودمت فيما بعد لدى باحثين آخرين) ان ادراكنا لشخصية الآخر تحدده بدرجة عالية بعض الانطباعات المسكرة التي نجتمعها عنه ، أو الفكرة الأولى التي تتبادر لنا عنه . ذلك ان هذه الفكرة الأولى (وقد تنطبع في أذهاننا نتيجة لكلمة واحدة يوصف بها امامنا) لا تلبث ان تثير في الذهن حالة معينة يقال لها « التوجه الذهني » (١) من اهم خصائصها تحديد زاوية معينة ندرك منها الموضوع الذي نتقدم لادراكه ولا نستطيع ان نغيرها الا ببجهد شاق وبعدد من الحيل والطرق غير المباشرة .

ان اقرب الأمثلة الى توضيح هذه الحالة مثال لا شك انه وقع للكثيرين منا ونحن بمعد طلاب في المدارس الثانوية . عندما كنا نقبل على حل أحد تعريثات الهندسة الوصفية ، فتيذا بضع خطوات ثم نتعثر ، ونظف واقفين في موضعنا لا نستطيع ان ننفذ الى الحل رغم كثرة المحاولات التي نقوم بها . نشعر كأن جلوسنا اقيمت من حولنا فلا مخرج لنا منها . وعندما يشير علينا المدرس بأن نقيم عمودا عند النقطة كذا يتضر المشهد فجأة وينفتح الطريق

(١) يقابل هذه الكلمة باللغة الانجليزية كلمة Mental Set

العناصر الباقية تكون غالبا اقرب الى الجانب الموضوعي للخبرة (متعلقة بالعمل الفني اكثر منها بذات التدوق) . في حين ان العناصر الثلاثية تكون اقرب الى الجانب الذاتي لتلك الخبرة (متعلقة بذات التدوق اكثر منها بالعمل الفني) .

ومع ذلك فان الافة ان تصنع المعجزات في تعديل التوجه .

نشر ريمان بحثا عام ١٩٥٦ في « الانفعال والمعنى في الموسيقى » جاء فيه ان الران والنية الطيبة عنصران لا غنى عنهما في تدوق الأعمال الفنية العظيمة المقدمة . والنية الطيبة هنا تشير الى ان يبنى التدوق انجاها نفسيا نحو العمل قوامه الرغبة في التلقى وفي الاستكشاف ، ان يدخل المتدوق خبرة التدوق وهو متفتح النفس لما يمكن ان يكون جديدا . هذا التدوق هو الذي يمكنه ان يفيد من اعادة التلاوة .

ومعنى ذلك اننا بدأنا نشر الى عوامل او شروط خارج التوجه لا بد من ان نحسب حسابها حتى ونحن نتكلم عن التوجه نفسه . والواقع اننا نضطر الى ذلك لان التوجه لا يقوم في الفراغ ، بل يقوم في نفس بشرية ، فينائر بالاطر الذي تحمله (والذي اشرنا اليه في صدر هذا المقال) ، ويتأثر بالشروط التي يسبق بدء التلاوة ، ويتأثر بعوامل اخرى متعددة .

ومن الغريب اننا ان نذكر تجربة حديثة توضح بعض مظاهر هذا التأثير . أجرى هذه التجربة باحث يدعى برنار ميكول ونشر نتائجها عام ١٩٥٨ . والتجربة تتناول الامر في ايسر مظاهره ، أي بالقبول او النفور ، الذي تتركه الموسيقى المعتادة والموسيقى غير المعتادة في نوعين من الأشخاص تتساووا في معلوماتهم وخبراتهم الموسيقية السابقة (وكلها تدور حول الموسيقى المعتادة) وفي أعمارهم ، وفي ذكائهم . واختلوا في حظ كل منهم مما نسميه سمة «الجمود النفسي» (١) . ومن الجدير بالذكر ان هذه السمة من سمات الشخصية بحثت كثيرا في الدراسات الحديثة (٢) . وامكن وضع مقاييس لها تتوافر فيها نسبة لا بأس بها من الشروط الواجب توافرها في المقاييس العلمية . والهم هنا ان نعرف المقصود بها

الرئيسية بالنسبة لمصيلة التدوق بان البذرة الأولى لما يمكن ان نسميه بخبرة الوحدة الشعورية للقصيدة . ويمتقدار توافر العناصر الذاتية (في التدوق) والموضوعية (في القصيدة) التي تتيح له ان يتفتح عن امكانياته ، وتقدم له ما يتفق ومقتضياته بدلا من معاكستها وارغامها على كثير من التصديلات الكبيرة ، يتوفر شرط هام من الشروط التي تتدخل في تحديد شعورنا بقبول القصيدة او بالنفور منها .

من خلال هذا المنطق نستطيع ان نفهم لماذا يوصي الشاعر الانجليزي سيسيل داي لويس من يتعرضون لتدوق الشعر بوصيتين أساسيتين :

اولاهما : ان يستمعوا للشعر بتلى (او يتلونه هم) بصوت مسموع .

والثانية : ان يتخذوا انجاها نفسيا نحو القصيدة وهي تتلى عليهم ، بسميه انجاها الاستسلام اليقظ . والوظيفة الأولى للتلاوة المسموعة هنا هي ابراز العناصر الاقامية والصوتية في شعور المتدوق ، باوضح درجة من البروز ، وبأقل درجة من المشقة ، على أساس ان المطالعة الصامتة تكون اكثر اثرا تعرضا للتشتت بفعل التنبيهات الواردة علينا من البيئة الخارجية ، ومن بعض مناطق في نفوسنا . فاذل صاحب التلاوة المسموعة الاستسلام اليقظ ادت وظيفتها بأعلى قدر ممكن من الكفاءة .

فإذا ساعدنا التوجه على ابراز هذا الجانب ، النحو منذ البداية كان في ذلك ما يساعد على استكشافنا الوحدة الشعورية لقصيدة بكل ما لها من تنوعات ، بدلا من ان يتعرض التوجه لبعض التشتت ، ثم تصادف عناصر لا نلتزم مع بقاياه المشوهة فنلوم القصيدة ومبدعها .

على اننا نستطيع ان نفهم في هذا الموضوع ما الذي تفيد من اعادة تلاوة القصيدة . سوف نقول بذلك من خطر التوجه ، ان نجعله بصورته الساذجة يؤثر تأثيرا عميقا في حكمنا على القصيدة ، اذ سيصبح الانطباع الأول في التلاوة التالية مشدودا الى بعض عناصر ترسيت في نفوسنا عن القصيدة منذ التلاوة الماضية (وقد تكون لهذه العناصر مقابلاتها في وسط القصيدة او في آخرها) . وربما كان من الافضل هنا ان تنقضي فترة لا بأس بها بين التلاوتين تتيح الفرصة لانتخاب بعض عناصر الخبرة الماضية وانقاط البعض الآخر . ونحن نفترض هنا ان

(١) يقابل هذا التعبير بالانجليزية dogmatism .
(٢) من أشهر الباحثين المعادين الذين تناولوا هذا الموضوع ميلتون ووليتش .

شونبرج ، فالجامدون الذين كرهوها في العرش الأول ازدادوا كراهية لها ، في حين ان المجموعة غير الجامدة ازدادت درجة اقبالها عليها .

هذه هي التجربة التي اجراها نيكول ، وهي مفعمة باللحظات السليقة ، وقد اوردتها لأوضح ان التوجه الذي يقوم في نفس المتذوق يتأثر - ضمن ما يتأثر - بهذه السمة الشخصية ، سمة الجمود والنفور من الجديد . فالجامدون في هذه التجربة لا بد وان مقطوعة شونبرج صدمتهم منذ مطلعها ، ولم تفهم الألفة (باعادة العرض) في ان تعدل من طبيعة التوجه الأول المشحون بمشاعر النفور . بل كأنما جاءت هذه الألفة لتدغمه .

هذه النتيجة يمكن ان تصور ما بناظرها اذا نحن اعادنا اجراها على شبان مصريين ، نسعهم مقطوعة من موسيقانا المألوفة لنا (بدلا من مقطوعة برامز) ، ومقطوعة من الموسيقى الكلاسيكية التقليدية (بدلا من مقطوعة شونبرج) ، وفي الخلافات المستخدمة حاليا حول الشعر القديم والجديد ما يرجع صدق هذا التنبيه . ومن موضعنا هذا نستطيع ان نفهم اي نوع من الخدمة للحركات الجديدة (في الشعر وفي غيره من الفنون) يسديها أولئك الذين يكرسون أنفسهم لاراز مواضيع الاتصال والتشابه بينها وبين القديم ، المشابه بذلك يتهجون منهاج تروبيو ممتازا فهم جامدون بعض (ممن يناظرون الفئة المتطرفة بالزيادة في حرية نيكول) على ان يجدوا المنافذ اللائلة داخل انبثاقهم المتعاسكة ليدخلوا منهاجنا ويدخلوا معهم هذا الجديد . هم بذلك يشيرون في نفوسهم الطمانينة ، وبدونهم على الطريق الى الحل .

ولنترك مفهوم التوجه بكل ما يشي به من تعديلات وما يتطلبه من احتياجات لضمان افضل ارتفاع لخبرة الذوق .

في دراسة سابقة لكتاب هذه السطور نشرت عام ١٩٥٠ ، تناول فيها الأسس النفسية لعملية الإبداع الفني في الشعر ، امكن الكشف عن ان الشاعر يتقدم في ابداعه من خلال توتر عام يقوم كقوة دافعة وراء عمله في القصيدة كلها ، غير انه لا يظل متجانسا منذ البداية حتى النهاية ، بل يتفتح عن عدد من التوترات الصغرى التي تظهر تباعا ، كل توتر يبدأ فيدفع الشاعر الى قرض عدد من الأبيات تكون متعاسكة فيما بينها أكثر من تماسك كل منها

بالضبط . فهي تشير الى ما يبدو لدى عدد كبير من الأشخاص من ميل الى الاحتفاظ بعدد من الآراء والمعتقدات المحددة ، والتي تربط بينهم مجموعة من علاقات الاعتماد المتبادل بحيث يتكون المجموع نظام أو بناء على قدر من التماسك والاستقرار . الواقع ان هذه السمة متوفرة لدينا جميعا ولكن بدرجات متفاوتة ، ويكون التفاوت في وضوح عناصر هذا البناء وفي شدة ميله الى التماسك والاستقرار ، وبالتالي الى مقاومة أي عنصر جديد قد يؤدي استيعابه الى ضرورة أحداث تغيير جذري في شكل هذا البناء .

طبق مقياس الجمود على مجموعة كبيرة من الأشخاص ، لتعديد درجاتهم على هذه السمة ، ثم انتخب من بين أفراد هذه المجموعة مجموعتان صغريان ، احدهما مجموعة المتطرفين نحو زيادة السمة (١٥ ٪) ، والثانية تتألف من المتطرفين نحو النقص (١٥ ٪) .

بعد ذلك عرض أفراد المجموعتين معا الاستماع الى مقطوعتين موسيقيتين ، متعادلتين ، حيث الآلات المشتركة في عزف كل منهما ، ومن حيث انها مجهولتان لأفراد المجموعتين إذ لم يحدث ان استمعوا لهما من قبل أما وجه الخلاف بينهما فهو ان احدهما تقوم على أساس السلم الموسيقي المعتاد في الموسيقى الكلاسيكية (وكانت من تأليف شونبرج (١)) .

ليس من المناسب هنا ان ادعينا الى التعادل الفني التجربة أكثر من ذلك . فالهم اجمالا انها كانت مكتملة للشروط التي تجعل منها تجربة علمية جيدة . ثم يأتي بعد ذلك دور النتائج ، والذي يخصنا منها نتيجتان :

الأولى : ان المجموعتين تعسادلنا تعادلا تاما تقريبا في قبولها للمقطوعة برامز بينهما اختلافا اختلافا بينا فيما يتعلق بمقطوعة شونبرج ، فالمجموعة المتطرفة في زيادة الجمود نفرت منها نفورا واضحا ، في حين ان المجموعة غير الجامدة استطاعت ان تقبل عليها بدرجة لا بأس بها .

والثانية : انه عندما عرّف المقطوعتين لم تتغير درجة اقبال المجموعتين على مقطوعة برامز التقليدية . في حين تغيرت الدرجة بالنسبة للمقطوعة

(١) بالنسبة لمن يهمهم ان يعرفوا شخصية المقطوعتين اللتين عرّفنا : كانت مقطوعة برامز هي الرباعية الوترية من مقام ٢ صغير . ومقطوعة شونبرج هي الرباعية الوترية الرباعية

جسمنا ، حركة مطابقة للإيقاع الذى نستشغه ، حركة ولو ضئيلة نبرز بها نغم الإيقاع في شعورنا . (ويمكن القول بأن هذه الحركة تقوم بدور هام في تحقيق سيكولوجية الاندماج التى تتطلبها خبرة التدفق الفنى فتحسن لا تقتصر على أن نستشف الإيقاع بل نوقع أنفسنا ان صبح هذا التعبير) . وحتى عندما نقمع حركتنا الظاهرة نحس الإيقاع في نفوسنا بطريقة تخيلية تختلف في ظاهرها من فرد الى آخر ، ولكنها تقوم لدى الجميع غالبا على أساس واحد هو حدوث توترات عضلية خافضة لا ترى بالعين المجردة الا ان بعض الأجهزة العلمية الحديثة تستطيع أن تبينها وتسجلها . وهذا ما أروحه جاكسون منذ سنة ١٩٢٨ ، إذ استطاع أن يسجل بجهاز رسم الموجات الكهربائية العضلية ارتفاعا في التوتر العضلى في المناطق الجسمية التى يتخيل الشخص أنه يحركها دون أن يحركها بالفعل .

هذه التوترات العضلية التى تظل دون مستوى الحركة المرئية ، أو تصل الى هذا المستوى (وما يترب عليها من تبيهات الأطراف العصبية المنبهة في المجموعات العصبية التى يصدر عنها التوتر) والتنظيمات المختلفة التى تلتمس على أساسها لتكون جسم تدفق فنى ، أو الفترات أو الوباءات ، هذه جميعا تكون المضمون العظمى لخبرة التدفق .

لكن الخبرة في هذه الحدود تظل شبيهة بتدقيق الرقص (ومع ذلك فالرقص هنا باهت أو موهود) . أما الشعر فيضيف مضمونا حسيا وتصوريا لا يمكن اغفاله ، وذلك من خلال التركيبات الصوتية لألفاظه وسياقها ، ومن خلال الصور المتفاوتة التركيب التى يشيها .

والذى يعمنا هنا نقطتان :

أولاهما : تتعلق بما نسميه ظاهرا « الحس المشترك » فقد تبين في عدد من التجارب التى أجريت في ميدان الاحساس أن هنالك نوعا من الارتباط الثابت بين نشاط بعض الحواس . وأن هذا الارتباط يتضح بصورة خاصة بين السمع والبصر ، فالأصوات المختلفة تثير في نفسها صورا خيالية لونية معينة ، ولهذه العلاقات « الصوتية اللونية » بعض القواعد العامة التى تصدق بالنسبة لعظم الأفراد (فعلا نغمتا القرار تثير الاحساس بلون بشى) ، ولها من ناحية أخرى جوانبها التى

مع إبيات من مجموعة أخرى . وقد أطلقتا على هذه المجموعات اسم الوباءات . ولا يكاد يحدد حجم الوباء شئ سوى العوامل النفسية . ومن خلال تلك الدراسة بدت الوباءات على أنها الوحدة الحقيقية للقصيدة (من وجهة نظر الدراسة النفسية على الأقل) لأنها تعتمد على توتر واحد باعتباره قوة دفع واحدة ، ووباء واحدة .

هذا التحليل على ضوء مفهوم التوترات ، لتحرك الشاعر إذ يتلمس طريقه الإبداعى ، يبدو أنه يصلح أيضا لتحليل تحرك التدفق داخل القصيدة . فقد نشر هنجرلاند عام ١٩٥٧ بحثا في مجلة علم الجمال الأمريكية يقرر فيه أن عملية التدفق الفنى تعتمد على استشارة متعمدة لتوترات نحاول أن نطيل أمد كل منها بدلا من أن نسرع بالتخفف منه (كما هو المعتاد بالنسبة لعظم توتراتنا المرتبطة بحوائز عضوية كالجوع والعطش) .

ويبدو من ذلك إذن أننا نحاول أن نواجه حركة الشاعر في إبداعه ، بحركة مماثلة في تدفقا ، فنوتراته نحاول أن نلقاها بتوترات مقابلة . ومن هذه الزاوية تبدو سمة الصديق في القبول الذى تردد كثيرا ، بأن خبرة التدفق محاولة لاستعادة خلق خبرة الإبداع ، وكما أن خبرة التدفق تبدأ توجهها يوحى باسترجاع ما سبقنا . كذلك خبرة الإبداع نعرف أنها تبدأ عندما غائما يحيط بنواة مركزية غالبا ما تملأ مطلعا ذا اتجاه معين للقصيدة . ويقدر خلاص الشاعر ومتابعه لهذا الاتجاه ، ويقدر حرص المتدفق على إبراز معالم التوجه والاستسلام اليقظ لمطالبه ، (ويقدر التشابه بين إطار الشاعر وإطار التدفق) ، تقرب الخبرين من التطابق (١) والغالب أن تمكننا الألفة بالقصيدة من تبين حدود الوباءات فيها واستشارة التوترات بالحجم المناسب لهذه الوباءات . تبقى بعد ذلك مسألة المضمون الحسى والتصورى لخبرتنا التدفقية . أما التوترات التى أشرنا إليها فأغلب الظن أنها تكون ما يمكن أن نسميه بالمضمون العفلى لتلك الخبرة . ذلك أننا إذا تركنا لأنفسنا بعض الحرية ونحن نتلو الشعر لا نلتب أن نجدنا منساقين الى القيام بحركة فطرية بجزء ما من

(١) وأما أننا لارى مايدعو الى اعتبار هذا التطابق مقبلا أقل نسبي اليه .

وينبغي أن نضيف هنا ، أى الى المضمون الحسى والتصورى لخبرة التدوق تلك العناصر التى ورد ذكرها عند الكتّابين ممن كتبوا فى هذا الموضوع ، كالقيم الإيحائية للالفاظ ، وقيمة الصور الذهنية التى تستثيرها الاستعارات وما إليها .

الى هنا ونحن ننتبع العناصر المشتركة فى خبرة التدوق الشعرى فى معظم حديثنا . والسؤال الذى يفرض نفسه بعد ذلك يبرز على النحو الآتى : ما هى العوامل التى تفرق بين الخبرات التدوقية لدى الأفراد المختلفين اذا ما تعرضوا لتدوق قصيدة واحدة ؟ .

أما تذكر بشئ من التوسع حتى الآن سوى عامل الجمود أو التفتح . ومع ذلك فالجمال أم يعد يسمح بمزيد من التوسع . لذلك نكتفى بالإشارة الى عدد من العوامل الأخرى حتى لا نقوم فى نفوسنا شبهة بالتقليل من شأنها ، وفيما يلى هذه العوامل :

١ - اتساع نطاق الإدراك (أو الذاكرة الباشرة) وخبرة عند التدوق .

٢ - أنواع الذاكرة : أغلبية العناصر البصرية مثلا أو السمعية .. الخ) .

٣ - الاتجاه الشخصى ، ويقصد به المتوسط العام للوجهة التى يميل للتدوق الى أداء أعماله المختلفة (الفكرية والذهنية) بها .

ولما يضع العوامل أخرى أقل من ذلك شأنًا .
يكفى هذا القدر من الحديث عن مرحلة مباشرة التدوق الشعرى .

وقد ركزنا الحديث حول تقاطع ثلاث : التوجه ، والتوترات ، والمضمون الحسى والتصورى للخبرة ، مع الإشارة الى العوامل التى تفرق بين الخبرات التدوقية للأفراد المختلفين .

وقد حرصنا على أن نقدم هذا الحديث بعد أن ثبتنا هذه المرحلة فى موضعها بين سائر مراحل خبرة التدوق أو استيعابها ، لتوضيح بذلك أن مرحلة المباشرة هذه ليست قائمة هكذا فى الفراغ ، لكنها مشروطة بهذا السياق الذى ترد فيه منذ الإطّار (على أقل تقدير) حتى التهيؤ ، بل وحتى الآثار اللاحقة للخبرات الماضية .

بهذه النظرة الرحبة ، التى تعدنا بها بعض الدراسات الحديثة لواقع الخبرة التدوقية ، نستطيع أن نقطع الى حدود رؤيانا ورؤى الآخرين .

تظهر فيها الفروق بين الأفراد ، وفى هذه الحالة تدل النتائج التجريبية على العلاقات التى تظهر بالنسبة لفرد ما تكون ثابتة بالنسبة له طوال فترة طويلة من حياته . هذه الظاهرة لا شك انها تبرز أوضح ما تبرز فى حالة التدوق الموسيقى ، وسواء أكان استاذة النقد يعجزوننا مصدرا من مصادر الثراء فى خبرة التدوق أم لا فالعلاقى التى تهمنا من وجهة النظر السيكولوجية أن هذه الظاهرة موجودة ، وأنها تكون مصدرا من مصادر التباين بين الخبرات التدوقية التى يمارسها أفراد مختلفون للعمل الفنى الواحد (بفرض النظر عن مستوى ثقافتهم الفنية والعوامل الأخرى التى قد تتدخل) وأنها تظهر فى تدوق الشعر ، ولكن بصورة أشد خفوتنا غالبا .

والثانية : تتعلق بما نسميه « بالإدراك الفراسى » نسبة الى الفراسة وهى فراستشاف الشخصية المعنوية وراء المظاهر الخارجية) .

أد تشير دراسات متعددة الى أننا نتناول بهذا النوع من الإدراك معظم مدركتنا ، ولا يقتصر الأمر على أننا نتناول به الشخصية الانسانية فحسب . أننا نميل الى أن ندرك الأشياء الختافة ، والألوان والشاعر والأنفعالات جميعا كمثلها كان لكل منها « شخصية » قائمة بذاتها تحمل عددا من الصفات أكثر بكثير مما جرت المواضع الاجتماعية التى نلتصق بها . فأنفعالاتنا (اذا نحن اطمأننا لأنفسنا بعض تلقائيتها فى التصور) تيسل الى أن يبدو بألوان مختلفة ودرجات مختلفة من الخشونة أو النعومة ، بعضها مصقول وبعضها مذهب .. الخ . وقد تبين أن هناك اتفاقا كبيرا بين أبناء الحضارة الواحدة فى هذا الصدد يفرق بينهم وبين أبناء الحضارات الأخرى ، وتبين أن هناك عددا من الفروق بين الذكور والاناث من أبناء الحضارة الواحدة ، لكنها ليست فروقا شاسعة . هذا ما أوضحته تجارب بلوك الشيقة وقد نشرها عام ١٩٥٧ . وثمة نتائج مماثلة لها فى صورتها العامة تتعلق بدرائتنا للكلمات سبق أن نشرت قبل نتائج بلوك . « هذا الإدراك الفراسى للكلمات ولما تشير اليه من معان لا شك أنه يتدخل فى تحديد المضمون التصورى لخبرة تدوق الشعر ، وفى تحديد شعورنا بالاتساع العميق بصدق تعبير الشاعر أو بزيغ أو على الأقل بمدى مطابقتها لتلقائيتنا فى هذا الصدد وما تعنيه من توقعات .